الإبداع بين الرؤية الحسية والرؤيا الشعرية في كتاب ((مغاني المعاني)) للرازي

م.د. مصطفى صالح علي

ملخص البحث :

هذه مقاربة بين مدارك الرؤية البصرية والرؤيا الشعرية تكشف عن تجليات الإبداع في نصوص كتاب ((مغاني المعاني)) لأبي بكر الرازي ، وهو مؤلَّف مختصر لم يحظ بدراسة وافية على الرغم من مادته الغنية ، حتى ليُمْكِننا عدَّه من خيرة مؤلفات الاختيار لمعاني الشعر ، وبدورنا نسعى إلى تقديم دراسة فاعلة من خلال قراءة متأنية للصور الشعرية ، التي كانت محورها حاسة البصر وما تحمله من أداء شعري في صفاتها ، وتراسلها مع الحواس الأخرى ، وإمكانية توظيفها في المجردات ، وارتباطها بالحركة المتمثلة في الذهن ، فضلاً عن إبداع التخيّل .

Abstract

This is a mediation between the awareness of the visual vision and the poetic vision as aspects of creativity in selected texts from Abu Baker Al-Razi's book Maghani Al-Maani (The Richness of Meanings). This rich work did not receive due attention although it can be considered one of best works on the choice of the meanings of poetry. We, therefore, try to present a careful reading of the poetic images centering on the sense of sight and the significance it carry in terms of clarity, harmony with other senses, its applicability to abstractions, relatedness to mental movements, and the creativity of imagination.

المقدمة :

إن سبب إيثار كتاب ((مغاني المعاني)) على غيره في دراسة كهذه هو تغرير مؤلفه محمد بن أبي بكر الرازي (ت 696هـ تقريباً)[i] بمادة هذا الكتاب ، مما يبعث على تحريك فضول القارئ إلى متابعة نصوصه الشعرية ومحاولة الوقوف على طبيعتها ، إذ صرح في مقدمته قائلاً : ((لقد جمعت في صدف هذا المجموع من النوع الموصوف والعقد المرصوف ، دررَ أشعار العجم والعرب المستعربة والعاربة ما وسعه باعي ، وامتدَّ إليه ذراعي ، بعد أن اشترت خلايا الدواوين ، وامتزت خبايا أشعار المغاربة والمشارقة المفلقين ، حتى اخترت هذه النخبة من مائة ألف بيتٍ من الشعر بل أكثر))[ii] .

فالإبانة عن جودة الشواهد الشعرية المختارة صريحةٌ في هذا النص ، لتؤكد أن الرازي اختط لنفسه سبيلاً في الاقتصار على الجيد من القول ؛ كي يُغني المتلقي ـ بحسب ظنه ـ عن غيره في البحث عن المعاني التي جمعها في موضوعات كتابه ، قال معلناً : ((لقد لقَّبتُ هذا المختصر بـ((مغاني المعاني)) ليتطابق اسمه ومسمّاه ، ويتناسب لفظه ومعناه ، وفصّلتهُ عشرة فصول ، وهذه تراجمها : الفصل الأول : في الغزل وما يتفرع منه وما يلحق به . الفصل الثاني : في الخمريات وما يتبعها . الفصل الثالث : في الجد والشكاية والتسلي . الفصل الرابع : في التحذير من الناس وما أشبه ذلك . الفصل الخامس : في جمل من مكارم الأخلاق وما يناسبها . الفصل السادس : في العتاب والاعتذارات وما شاكلها . الفصل السابع : في التهنئة السارة والمدح ونحو ذلك . الفصل الثامن : في المراثي وما قاربها [iii]. الفصل التاسع : في الهجو والذم ونحوهما . الفصل العاشر : في أشياء متباينة ومعاني شتى))[iv] .

وقبل الشروع برصف المنتخبات الشعرية لهذه الفصول ذكر الرازي مقدمة وجيزة حاول فيها تبيان منهجه في كتابه ، فبدأ باختيار تعريف للشعر يمكن الإفادة منه في مشروعه ، قال : ((لقد أبدع بعض الفضلاء في تعريف هذا النوع من الشعر حين سُئل : أي أنواع الشعر أفضل ؟ فقال : ما كان مؤنث اللفظ فحْلَ المعنى ،

وأراد بتأنيث اللفظ رقته وسهولته ، وبفحولته قوته وتمكنه . وزاد عليه غيره فقال : أفضل الشعر ما كان لفظه فحلاً ومعناه بكراً ، وأراد بفحولة اللفظ جزالته ، وببكارة المعنى كونه غير مطروق ، ولا مزيد على حسن هذا التعريف للنوع الذي تصدّينا له في هذا المختصر لبيانه ، وحلّيناه بغرائِد دُرِّه ومرجانه))(v) .

يتجلى في هذا النص مراد الرازي في إيثار تحقق الشعرية المؤثرة في جمالية المعنى ، الذي لا يحيط به إلا (الراسخون في علم النقد ، الذين بأيديهم زمام الحل والعقد ، والمطلعون على كنوز بهريزه ، المستخرجون لعقيانه وإبريزه ، فهم الكثيرون وإن قلوا عدداً ، وهم السابقون بالفضل أبداً)(vi) فهنا تأكيد فعلية القراءة في رصد المعاني الشعرية ، وكأن الرازي يطرح معالم القارئ النموذجي (vii) لذلك ؛ بوصفه خبيراً متمرساً عارفاً بمناهجه وأدواته ومصطلحاته .

وعلى هذا يرى أن الوقوف على جماليات معاني الشعر (شيءٌ يُدرك بالطباع السليمة ، والأذهان المستقيمة ، مع كثرة الممارسة لنقد الشعر ، والاطلاع على دقائق علم البيان من النظم والنثر)(viii) إلا أنّ ما ذكره من سمات نقدية للقارئ لم يمنع من جعْل الذائقة الفنية جوهرَ المقاييس في اختياراته الشعرية ؛ اقتضاء بالقول المعهود : إن العمل الأدبي لا يستكمل وجوده ، ولا تتجلى غايته إلا إذا تلقاه متذوق واعٍ ، يُمكِنُه أن يستنطق عناصر العمل الفني الجمالية وفهم أسبابها ، فيهتدي إلى ما يوافق الطباع الأدبية في زمن تلقي النص ، إذ اعتاد منطق التحليل الأدبي أن يجعل الشعر (دائماً وإلى الأبد يقدم نفسه من جيلٍ إلى كل جيل)(ix) ؛ لأن ربات الفكر لا يمكن الإحاطة بها في حقبة ما ، بل الاستزادة فحسب .

وشهدت الفصول العشرة للكتاب طغيان الشواهد الشعرية من دون تحليل لها أو تفسير سوى بعض التعليقات النادرة هنا وهناك ، وهي لا تُغني في تعليل سبب اختيار هذا الشاهد أو ذاك ، كأنْ يقول مثلاً في افتتاح أحد الفصول : ((الفصل الثاني فيما جاء في المعاني المبتكرة والغريبة في الخمريات وما يتعلق بها))(x) ثم يسوق الشواهد ، أو قوله : ((ومن المعاني المبتكرة الغريبة قول المتنبي في تقبيل محبوبة :))(xi) أو قوله : ((ومنها قول القاضي الأرَّجاني ، وهو أحسن ما قيل في الشمعة ، ولم يسبقه أحد إلى مثل هذه المعاني التي اخترعها فيها حسناً وكثرة))(xii) ولعل القول الأخير هو أطول تعليق ظفر به كتابه .

وشحة تفسيرات الرازي لشواهده لم تكن لتمنع حضور المتلقي في ذهنه وهو يُقْدِم على اختيارها ، بل دار بخلده فحاول استرضاءه باقتصاره على جمالية الابتكار من المعاني الشعرية دون رصفها كيفما اتفق ، وذكْرُها هكذا شأنه أن يومئ إلى إحساس خفي بمنح مَنْ يأتي بعده دوراً هاماً في استقراء النصوص لتحديد معايير التلقي وخصوصية الاختيار ، فضلاً عن معرفة نمط الاستقبال وردود أفعاله ، فتستنطق النصوص المختارة جمالياتها التي دفعته إلى الوقوع عليها دون غيرها ، وإن كان بعض ما سنبينه غائباً عن ذائقته الفنية آنذاك .

وفي هذه الدراسة نحاول الوقوف بشكل عام على جمالية الشاهد الشعري الذي تمثل بالمعاني المبتكرة ولا سيما الصورة ، إذ يذكر عبد القاهر الجرجاني أن حسن الدلالة وتمامها ، ثم تبرجها في صورة لهي أبهى وأزين وأعجب وأحق بأن تستولي على هوى النفوس ، فتنال الحظ الأوفر من ميل القلوب(xiii) ، ولن تجد أروع من ذلك إلا في أناقة التصوير والتعبير عن تأثيره .

فيُستَشَف مما سبق أنَّ الصورة الشعرية ذات صياغة لسانية خاصة ، يتم بوساطتها تمثل المعاني المبتكرة في النص ، ثم يكون لها تأثير جمالي يقدّمه (التفاعل الفني بين الفكرة والرؤية الحسية عن طريق جودة الصوغ والسبك ، بلغة شعرية انفعالية صافية بعيدةٍ عن التجريد المستغلق والخطابية المباشرة)(xiv) في سبيل إيصالها إلى أقصى غايات التعبير عن التجربة الشعرية ، على أساس أنَّ تحقيق الإثارة في قراءة أيّ نص هو مرهون بتوحيد المناخ النفسي ، ومن ثمّ إيجاد علاقة تفاعلية بين النص وبين إدراك الجمال فيه من متلقيه .

وإذا ما رجعنا إلى اختيارات الرازي لمعاني الشعر نجد أن معظمها لم يتجاوز البيتين ، ولا غَرْوَ من ذلك ؛ إذ إنَّ وحدة البيت أو المقطع ظلت مهيمنة على مسارات النقد العربي القديم فغدت (مقياساً للجودة والإتقان في الصناعة والجمال في الصورة ، ومن أكثرها تأثيراً في نفوس المتلقين ، وقد يغضب المتلقي من

بيتٍ ويطرب لسواه في القصيدة نفسها ، ولا ينظر إلى جمال البيت إلا منفصلاً بمعناه ومبناه)(xv) والرازي لم يخرج عن هذا العرف المعهود في الاحتفاء بجمالية البنية الجزئية ، فأسقط قراءته للنصوص الشعرية على أساس هذا المبدأ ، مصرحاً بذلك قائلاً : ((وكم من ديوان طلعتُه من أوله إلى آخره بيتاً فبيتاً ، فلم أجد مبتكراً يليق بهذا السّقط ، مودعة صدر كلِّ سطر ، ومودعة عِقْدَ كل نظم ونثر))(xvi) فذكر بيتاً فبيتاً ولم يقل قصيدة أو نصاً .

ولم يكتفِ بذلك فحسب ، بل عاب على بعض الشعراء خلوّ قصائدهم من معنى شعري تتحقق به بداعة الابتكار التي يبحث عنها أو ندرة وجوده ، قال : ((والديوان الجيد الذي وجدت فيه هذا النوع الموصوف أربعة معانٍ أو خمسة ، فإن انتهت إلى العشرة فذاك نادر ، على أنَّ أكثر أشعار الناس كذلك ، فإنها خالية من هذا النوع من الشعر لشرفه ، وعزة وجوده ، ودقة مسلكه ، وصعوبة مرتقاه ، وتعذر ابتداعه ، وتعسر اختراعه ، حتى إن كثيراً من الشعر مضى عليه جميع عمره ولم يظفر بمعنى مبتكر يحلّي به جيد ديوانه ، ويجلي به في مضمار الفضل وميدانه))(xvii) .

والشعر لا يكون شعراً آسراً إلا بالصورة ، فهي سر عظمته وحياته (xviii) ، وبها يمكن تمييز الموهبة الشعرية من غيرها ، وولوع المتلقي بالصور في استكناه المعاني وبيان جماليتها أمر لا غنى عنه فهي أساس التفكير ، إذ (الإنسان لا يستطيع أن يفكر بدون صور)(xix) ومن ثمّ مَنْ أراد أن يفهم قيمة النص الشعري عليه أن يرى (كيف يعمل الفنان طوال ممارسته لنشاطه على تطوير الصورة الخيالية ، التي توحي بها المادة الحسية وتنويعها)(xx) .

وبعد استقرائنا للمنتخبات الشعرية في كتاب ((مغاني المعاني)) تكشَّف البحث عن هيمنة الصور الحسية ولا سيما (البصرية) على الذائقة الفنية لأبي بكر الرازي وهو يطوف في بحر المعاني الشعرية ، إذ فُتِنَ بها فمثّلت معظمَ الشواهد لديه ، وهذا ما جعلنا نتتبع أثر هذه الحاسة في تشكيل معظم الشواهد الشعرية لفصول الكتاب(xxi) .

بين الرؤية الحسية والرؤيا الشعرية :

تجاوزنا تعدد الأقاويل في دلالة مصطلحي (الرؤية ، والرؤيا)(xxii) حتى انتهينا إلى الإقرار بما يمكننا تطويعه في هذه الدراسة ، ومخلصه :

إنَّ الرؤية الحسية : هي مشاهدة مرئية بحاسة البصر العين(xxiii) ، في حين أنَّ الرؤى الشعرية دلالتها أوسع من ذلك بكثير ، فهي (تربط بين المرئي واللا مرئي ، بين الواقع والحلم ، إنها قوة انسلاخ ، وطاقة كشف ، وأداة معرفة تخييلية تعارض المعرفة العقلية والتجريبية...)(xxiv) .

ومن هذا المنطلق فإن الصور الشعرية التي تستوقفنا في طيات هذا البحث هي مزيجُ إبداعٍ في تفاعل بين حاسة البصر وبين الرؤيا الشعرية التي تفسر مقدرة الشاعر على الخلق والابتكار، على سبيل تحقيق مقاربة إبداعية بين المكونات البصرية المرئية في الواقع المنظور ، والعالم المستخفي الذي تسكن فيه الأفكار والأحلام والخيال ، وهو ما لا يستطيع إدراكه إلا شاعر قوي الإحساس (بالأشياء من حوله، يقربها من روحه كثيراً)(xxv) ثم يلقي بظلاله الشعرية عليها (فينفخ فيها الحياة)(xxvi) لتخصص في صور شعرية مؤثرة ، كونها (قادرة على أن تمنح شكلاً معيناً لحالات الفكر ، بل لكل ما يحسّ به الشاعر من تداخلٍ بين الفكر والعاطفة)(xxvii) بمعنى أن الرؤيا الشعرية باتت تشكل لفكر المبدع طموحاً يسهم في الانفلات من الواقعية ، وتحقيق حلٍّ خيالي يتيح له إشباع رغباته المكبوتة على وفق أيّ منظور محسوس يمكن تطويعه في تجربته .

وسنعمل في هذه المقاربة على معالجة تطبيقية لأبرز المناحي التي يمكنها الكشف عن سبل الإبداع في توظيف الحاسة البصرية والرؤيا الشعرية معاً :

أولاً : الصورة البصرية والأداء الشعري :

البصر أجلُّ الحواس تأثيراً في مخيلة الشاعر ؛ لقربها من إسعاف الذهن في إدراك الواقع ، فتكون أكثر فاعلية في الإحساس بوعي التجربة الفنية ، فضلاً عن قيام جهاز البصر في (أثناء نشاطه بعمليات حسابية وهندسية وفيزيائية معقدة ، تتناول مواقع الأشياء وأبعادها ، والزوايا التي تشكلها معه)[xxviii] وبذلك يمنح الرؤيا الشعرية قدرةً فائقة على التناسب وحسن التنسيق بين الواقع والخيال ، والرازي كما أشرنا أفاض في ذكر الشواهد التي كانت محورها هذه الحاسة وصفاتها من نظر وحركة ورصد والتفات وبكاء ، من ذلك قول القاضي الأرّجاني في المشورة : [البسيط]

شاوِرْ سِواكَ إذا نابَتْكَ نائبةٌ   يوماً وإنْ كُنْتَ مِنْ أَهلِ المَشوراتِ

فالعينُ تلقى رؤاها ما نأى ودَنا   ولا تَرى نَفْسَها إلا بمِرآةِ [xxix]

ج

يقدّم الشاعر فكرة يود تبيانها إلى المتلقي توصي بإيثار الاستشارة في تدبر الأمور من دون الانطواء على الذاتية في اتخاذ الخطوات عند حلول النوائب ، ثم يدعم نصَّه بصورة بصرية بوصفها رؤيا شعرية تفسر هذه الفكرة أو تحاول تأييدها ، فكان موقف مسار النظر المقنن حاضراً في ذهنه لتتميم ما أشار إليه من ضرورة الاستعانة بالآخر ، كما هو الحال في العين ، إذ لا سبيل لها إذا ما أرادت رؤية نفسها إلا المرآة . ومن الاختيارات الطريفة للرازي قول راجح الحلي في مدح الملك الناصر داود بعد بطشه بالخونة المعتدين : [البسيط]

فَهُمْ أُناسٌ إذا عايَنْتَ أَوجُهَهُم   بكيْتَ فاغتَسلَتْ عيناكَ من نَجَسِ [xxx]

صياغة شعرية تمنح بكاء العين في بنية النص دلالة التطهر من نجسِ تعلقِ صورة الأعداء في عين الملك الناصر ، وهو إشعار بزوال حسّي ممثلاً بالقتل الحقيقي لهم ، وذهنيٍّ بالغسل ، كي يتم محو أي ذكرى يمكنها أن تصادفه فتُظهر سبيلاً للإشفاق عليهم . ومما له صلة بصفة هذه الحاسة قول القاضي الأرَّجاني في الشكاية وذم الحسد : [الطويل]

كَفى حَزَناً أَنّي تَبلّغْتُ نُطْفَةً   من العيشِ لم يُبْلِلْ لساني وُرودُها

وحاسِدُها يَرمِي بمُقْلةِ أَحْوَلٍ   فَيزدادُ في عَينَيْهِ ضِعْفاً عَديدُها [xxxi]

هنا توظيف للحَوَل الذي يصيب العين في حركتها ، فتوهم الرائي بتعدد مسار النظر وليس صاحبها كما ذُكر في النص ، وقد استعان الشاعر به في رؤيا تكشف عن معاناة ذاتية تمثلت في شكايةٍ متواصلة من حاسده الذي اعتاد أن يكدر عليه صفو عيشه ، وفي شواهد أُخر يُمكن أن تكون لأوجاع العين وهيجانها مقصدية في الأداء الشعري ، من ذلك قول ابن شمس الخلافة يمدح نفسه ويذم عائبه : [الطويل]

وربَّ جَهولٍ عابَني بمحاسنِي   ويقبحُ ضوءُ الشَّمسِ في الأَعين الرّمدِ [xxxii]

إذ الرمد داء يصيب العين فلا يمكن خلاله استشعار الضوء ، مما يجعلها جاحدةً ضياءَ الشمس المشرق ، وهو ما يتمثل بالجهول الذي لا يستطيع إدراك قيمة الأشياء فيخفى عليه نورها .

ولعل أبرز الإشارات الدلالية اللصيقة بحاسة البصر في إنتاج المعنى الشعري هما اللون والضوء :

ـ الصورة اللونية :

يعد اللون أحد الرموز التي تقدمها الرؤيا الشعرية بوصفه دلالة إشارية نفسية متراسلة بين المبدع والمتلقي ، حتى صار لكل لون أداء شعري يُمكنه الإيحاء بمعنى ، والإسهام في تفسير النص وتحليله ، بل تتنوع دلالات اللون الواحد بحسب السياق الذي توجد فيه من دون النظر إليه في نفسه ، ولم تخلُ شواهد كتاب ((مغاني المعاني)) من شعرية اللون في إنتاج المعنى والتعبير عن التجربة ، فكان لها حضور تتأرجحُ دلالته بين مباشرة وإيحاء ، ولعل أكثرها حظوظاً على مستوى الأداء هو اللون الأحمر ، الذي يحمل صفلت خاصة توحي بمشكلة أو خطر ملتهب ، أو غضب شديد ورد فعل عنيف ، أو استجابة انفعالية قوية ، أو يُعبر عن الحاجة إلى الدفء والمحبة والمودة[xxxiii] ، من ذلك قول ابن الرومي في الرمد الذي يصيب عين الحبيب : [المنسرح]

قالوا : اشتكتْ عينُه فقلتُ لهم : من كثرةِ القَتلِ مسَّها الوَصَبُ

حُمرتُها مِن دماءِ مَنْ قَتلَتْ والدَّم في النَّصلِ شاهدٌ عَجَبُ [xxxiv]

فالرؤيا الشعرية في بنية النص لم تقدم الجانب التشكيلي للون الأحمر فحسب ، بل عمّقت الصورة مجازياً في انتقاله بين عين الحبيب القاتلة وناظريها المقتولين ، فيأتي دور المشهد اللوني لعين الحبيب ليمثل حالة شعورية إنسانية ، تتجلى في عمق الألم الذي يتسلل إلى قلوب الناظرين من خلال ظهور اللون الأحمر في عين الحبيب : الحقيقي له بالمرض ، المجازي لغيره بدم القتيل الذي اعتلى عينه مثلما يعتلي صفحة السيف بعد تمام القتل . وفي مقابل هذه الرؤيا نقرأ قول علي البرقي في حمرة الخد وسواد العذار : [الوافر]

أَجيلُ الطَّرفَ في خَدٍّ نَضيرٍ يُورِّدُ ناظِرَيْ نَظَري إليهِ

إذا رَمدَتْ بحُمرَتِهِ جُفوني شَفاني منه إثمَدُ عارضيهِ [xxxv]

إذ تتلون عيون الشاعر الواله بخدِّ حبيبه المتورد تعبيراً مجازياً عن نضارته المفرطة ، ثم تتوسع الرؤيا الشعرية في بنية النص لإظهار كمال حسن الحبيب ، فيُتّخذ من جمال عارضيه شفاء لعين الناظر إذا ما رمدت بخده المتورّد ، ويتمثل هذا بسواد العِذار على سبيل التكحّل بالإثمَد .

ثم نرى اللون الأحمر يحمل دلالة أُخرى في قول الأرَّجاني في مدح قصائده : [البسيط]

تَهتَزُّ منهنَّ أَعطافُ الورَى طَرَباً إلاّ الّذين أَباتَتْهمْ على قَلَق

كالسَّيفِ يَحْمَدُهُ غيرُ القتيلِ به يومَ الجِلادِ إذا ما احْمَرَّ من عَلَق [xxxvi]

نغمة ذاتية خطابية للشاعر تعلو بقصائده في إيقاعات طربية يرسلها إلى الورى حتى تجدهم يتراقصون لسماعها إلا الذين يَخشون وقعها عليهم ، ولترسيخ المعنى في ذهن المتلقي شبهَها بوقع السيوف يوم الجلاد حين اشتداد القتال ، إذ يبرز بينها ما اصطبغ بالدماء ، فيحظى بعبارات المدح والثناء إلا من الذي وقع عليه القتل كونه سبباً في احمرار السيف ، وهذا ما يمكن استشفافه من علاقة الكلمة بالسيف .

وشعرية اللون لم تكن بعيدة عن الأسود والأبيض والأخضر والأصفر والأزرق ، فأخذت صفاتها الرمزية وانطباعاتها النفسية في منتخَبات الرازي ، ولا ضير في ذكر ما يؤيد توظيف هذه الألوان ودلالاتها ، منه قول ابن سارة المغربي في العِذار : [الكامل]

ومُهَفْهَفٍ رقَّتْ حواشي حُسْنِهِ فقُلوبُنا وَ لهَى عليهِ رقاقُ

لم يُكْسَ عارضهُ السَّوادَ وإنما نَفَضَتْ عليهِ سوادَها الأَحداقُ [xxxvii]

إذ الرؤيا الشعرية تمنح الأحداق صفة التلوين في صورة بديعة ، تبدو في انتقال اللون الأسود من عيون الناظرين المشغوفة بتأمل الجمال إلى عارض الحبيب ، لتترك أثرها بإيهام الناظر في حقيقة العِذار ، فحمل السواد إثارة جمالية قد لا تبدو مألوفة في رمزية هذا اللون ، فهو كثيراً ما يتعلق بالحزن والنكد (والظلام والعمق ، ويعني الغدر والعداوة ، والسرّ ، والشيء المجهول)(xxxviii) وفضلاً عن ذلك تتوسع دلالته أحياناً في علاقته مع البياض ، فتظهر أفكار متضادة في سياق النص منها الأمل واليأس ، والنقاء والدنس ، والخير والشر ، كقول الأرّجاني في المدح : [الخفيف]

بكَ أَمستْ لَيْلاتيَ السّودُ بيضاً   في زمانٍ أَيّامُهُ البيضُ سُودُ (xxxix)

كما أنَّ حضور أحدهما في بنية النص قد يكون تعبيراً عن وجود الآخر ، فمثلاً يقول ابن عنين في الهجاء : [الكامل]

ما إن مَدَحتُكَ أَرتَجي لَكَ نائِلاً   فَحَرَمتَني فَهَجَوتُ بِاستِحقاق

لَكِنَّني عايَنتُ عِرضَكَ أَسوَداً   مُتَمَزِّقاً فَقَدَحتُ في حُرّاق (xl)

إذ التضاد في فلسفة الحضور والغياب يفرض في هذه الصياغة وجودَ طهارة العرض وصفائه ، الذي لا يمكن إيجاده على وفق سلبية السواد إلا في البياض .

وهذا التنوع الدلالي للألوان يأتي من خلال تجاوز النظر إليه في ذاته أو الحكم عليه استقلالياً من دون الرجوع إلى كيفية توظيفه في سياق النص ، فمثلاً لا نجد دنس صفو النفس في السواد فحسب ، بل في صيغ لونية أخرى يقدمها هذا السياق أو ذاك ، منه قول ابن النفيس المصري في قطع الرجاء من حصول الصديق الموافق : [مجزوء الوافر]

لا تَثِقْ مِن آدميّ   في وِدادٍ بصفاء

كيفَ تَرْجُو مِنْهُ صَفواً ؟   وَهْوَ مِنْ طينٍ ومَا ء (xli)

فالمزيج اللوني للماء والطين أدى دوراً سلبياً في الكشف عن غياب الصفاء ، الذي يتجلى في طبيعة الإنسان المتقلب من خلال تحقيق توافق بين لونه والطبع ، فيكون تعبيراً عن انهيار القيم الروحية العليا وعسرة إيجاد صديق صافي المودة .

إن عملية الاستقراء اللوني للنصوص المختارة تُظهر بلا شك سُهمة الرؤيا الشعرية لأداء الألوان مع الصوت والحركة في تكامل المشهد الشعري ، إذ التوظيف لم يكن لإتمام بنية لغوية موزونة ، وإنما جاء كوسيلة تعبيرية عن (القيم الشكلية والمعاني النفسية ، والنواحي الجمالية المحضة عن طريق التوافق وتحقيق التناغم)(xlii) ضمن رؤيا قد تُعطي دلالات غير مألوفة لأداء اللون ، فتختفي فيها صفة الجمال والقبح ، أو السلبية والإيجاب تحت سلطة السياق .

ـ الصورة الضوئية :

هي متوهجة في طبيعتها متصلة باللون ، تكمن في مشاهد الكواكب والأقمار والنجوم والأنوار والظلال وكل ما يمنح النص إشراقة وضاءة تترك أثراً نفسياً لها في ذهن المتلقي ، وقد أكثر الرازي من توظيف هذه الصور في اختياراته لشواهد المعاني ، ولا سيما الشمس والقمر من ذلك قول المتنبي في المدح : [الكامل]

كَالبَدرِ مِن حَيثُ التَفَتَّ رَأَيتَهُ يُهدي إِلى عَينَيكَ نوراً ثاقِبا

كَالبَحرِ يَقذِفُ لِلقَريبِ جَواهِراً جوداً وَيَبعَثُ لِلبَعيدِ سَحائِبا

كَالشَّمسِ في كَبِدِ السَّماءِ وَضَوؤُها يَغشَى البِلادَ مَشارِقاً وَمَغارِبا [xliii]

لم يجد الشاعر مدلولاً يمكنه التعبير عن كرم الممدوح وعطائه الشامل لجميع الخلق أفضل من ضياء الشمس والقمر ، فهو لا يقتصر على إنسان دون آخر وإنما ينعم برؤية نورهما الجميع ، فكانت هذه التشبيهات المتوالية أبهى صورة وأوفى معنى وأشد إلصاقاً بالغرض المقصود .

ويتوهج الضياء مرة أُخرى عند المتنبي في وضاءة وجه الحبيب ، إذ يقول : [الكامل]

وَاِستَقبَلَت قَمَرَ السَّماءِ بِوَجهِها فَأَرَتنيَ القَمَرَينِ في وَقتٍ مَعا [xliv]

بداعة الرؤيا الشعرية جعلت المحب ينظر قمرين في وقت واحد ، أحدهما حقيقي والآخر مجازي ، تمثل بوضاءة وجه حبيبته على سبيل الاستقبال ، الذي يدل على صفاء وجهها وشدة صقالته فانطبعت صورة القمر فيه كما تنطبع الصور في المرآة ، وربما أراد بالقمرين : القمر والشمس فجعل الأخير وجهها للمبالغة في وضاءته ، ولا سيما أن القمر يقتبس نوره منها .

وتتوسع الرؤيا في رصد حالات القمر وفتح نوافذ جديدة لتوظيفها في تشكيل الصور الشعرية المؤثرة ، فمثلاً يقول ابن الزقاق المغربي في غلام بوجنته أثر في الصدغ : [المتقارب]

وما شقَّ وجنتَهُ عابث اً ولكنّها آيةٌ للبَشَرْ

جَلاها لنا اللهُ حتّى نَرى بها كيفَ كان انشقاقُ القمَرْ ؟[xlv]

فانشقاق القمر معجزة سماوية سُخِّرت للنبي (ρ) بعد أن امتُحن في صدق نبوته من المشركين الذين طلبوا منه شق القمر [xlvi] ، والرؤيا الشعرية هنا ركنت إلى التلميح بهذه الحادثة لتُوظّف في دفع عيبٍ بالصدغ عن وجه الحبيب ، فجُعل الانشقاق ملمحاً جميلاً فيه ، ليُستدل به كآيةٍ مرئية تبهر الناظرين كما انبهرت قريش بصورة انشقاق القمر .

ويمكن لبعد النجوم وقربها عن البصر أن يُقدم رؤيا شعرية تعمل على خلق معالجة فكرية لحالات الذات ، كقول السري الرقّاء في تفضيل ممدوحه على الرغم من صغر سنّه : [المنسرح]

لا تَعجَبوا من عُلُوِّ هِمَّتِه وسِنُّه في أَوانِ مَ بد اها

إنَّ النُّجومَ التي تُض يءُ لنا أَصغرُها في العُيونِ أَعلاها [xlvii]

هنا طَرْحُ توافقٍ دلالي فكري لإدراك ضياء النجم الصغير ، الذي أحال علوه في السماء إلى تضاؤل حظوظه عند ناظريه من أهل الأرض فيُحرَم مما كان أجدر به ، وبذلك جعل الشاعر علوَّ الهمة غيرَ خاضع لأحكام العمر ، بل لما يُقدّم من عطاء كما هو الحال مع ممدوحه الصغير .

وتأمل النور في الشواهد الشعرية المختارة لها دلالات خاصة في تشكيل الصور ، منها قول الأرّجاني في الخفاء بسبب النحول ، والظهور عند رؤية الحبيب : [الكامل]

أَخْفَى إذا فارقتُ وجْهَكِ من ضنىً   فأَدِقُّ عن دَرْكِ العيونِ وأَصغُرُ
وأَرى بنورِكِ كلَّما أَدنَيْتَنِي   وكذا السّها ببناتِ نَعْشٍ يُبْصَرُ [xlviii]

جعل الشاعر دنوه من الحبيب علامة على وجوده بعد أن أنحله الضنى وسلب جسامته ، إذ هو ينعم بنور الحبيب الوضّاء كما السها ينعم بنور الكواكب الشمسية ، فيقتبس منه الهدى واتضاح الرؤية البصرية فيه ، إلا أنّ الرؤيا الشعرية منحت النور في سياق آخر دلالة نقيضة للهدى ، ليصبح مصدر حيرة للناظرين إليه ؛ ذلك لانبثاقه من وجه بهيج يرتكز فيه خدٌّ مشرق ، يقول ابن العربي المغربي في جمال الخد : [الكامل]

ولَقَدْ عَهِدْتُ النارَ شِيمَتُها الهُدى   وَبنارِ خدِّكَ كُلُّ قَلْبٍ حَائِرُ
لا تَخْشَ مِنْ نَارٍ بِخَدِّكَ أُضْرِمَتْ   فالبَدْرُ لِلْفَلَكِ الأَثِيرِ مُجَاوِرُ [xlix]

وضياء السراج قد يمنح بنية النص الشعري قيمة أدائية تعزز الفكرة وتعمق المقصد دلالياً ، من ذلك قول ابن الحداد المغربي في مسامحة الإخوان : [الكامل]

سامحْ أَخاكَ إذا أَتاكَ بِ زلَّةٍ   فَخُلُوْصُ شيءٍ قَلَّمَا يُتَمَكَّنُ
في كلِّ شيءٍ آفةٌ مَوْجُوْدَةٌ   إنَّ السِّراجَ على سَنَاهُ يُدَخِّنُ [l]

صياغة شعرية تحاول تقديم قناعة نفسية في مواصلة الأخ وإن بدت منه هفوة ، على اعتبار استحالة حصول كمالٍ في الأشياء من دون عيب ، ولتفعيل هذه القناعة اتخذت الرؤيا الشعرية من وظيفة السراج صورة شبيهة لذلك ، إذ عند انبعاث الضوء منه يصحبه على مضض دخان يكون رائيه مضطراً إلى قبوله وإن صادف فيه أذى ، كما هو الحال مع الأخ وزلاته .

ولنور الشمعة أداء شعري يوحي بالتجربة الذاتية والموقف من الحياة ، وقد وظّف الرازي ذلك في عدة معانٍ شعرية ، منها قول بعضهم : [الوافر]

وليسَ بمُؤلمي فَقدي كِراماً   ولكن صُحبة القومِ اللئامِ
كأَنّي الشمْعُ زالَ الشَّهْدُ عنهُ   فأَبكَتْهُ مُصاحبةُ الضِّرامِ [li]

فتجارب الحياة ورزاياها جعلت صحبة اللئام أشد ألماً على المرء من فرقة الكرام ؛ لوقوعه في مصيبتين : فراق من أحب ، وصحبة من يمقت ، ولترسيخ المعنى في ذهن المتلقي اتخذت الرؤيا الشعرية من حال الشمعة وضوئها تصويراً رائعاً لتمثل هذه التجربة الحيّة في فرقة الشهد وطراوته ، وصحبة الضرام وحروقه .

ومن الإشارات الضوئية رؤية الجواهر كالماس والياقوت وغيرهما ، التي تحمل دلالات متباينة في النصوص الشعرية بحسب السياق الذي وجدت فيه ، من ذلك قول الحريري في التسلية وقت المصائب والحثّ على الصبر عند نزولها : [البسيط]

لكنّهُ ما تَشينُ الحُرِّ موجِعَةٌ   فالمِسكُ يُسحَقُ والكافورُ مَفتوتُ
وطالَما أُصْليَ الياقوتُ جمرَ غضًى   ثمّ انطَفَى الجمرُ والياقوتُ ياقوتُ [lii]

فضياء الياقوت وبريقه لا يمكن إطفاؤه وإن أهلكت النار نفسها في ذلك ، بل هو باقٍ على وجه أجمل ، وهي خامدة زائلة بعد أن أدت دورها في منحه ألق الإشراق ، مما يعني على وفق الرؤيا أن المصائب التي تلحق بالمرء الحر تكون له عوناً في الخروج منها على الوجه الأمثل بعد أن منحته تجربة فعالة ، أي بحال أحسن مما كان هو عليه قبل وقوعها .

لقد تجلت في النصوص المذكورة آنفاً رؤيا تتسل في النفاذ خلف الأضواء والظلال ، ومحاولة استنطاق مواطن الجمال فيها ، ليوظف ذلك في تشكيل صور شعرية تكتسي بها الأجساد ضياءً ، بعد انتقالها من واقعيتها المدركة بالبصر إلى عالم الإشراق والنور ، فتحمل معاني متوافقة أو متضادة على وفق التوظيف السياقي لها في بنية النص .

ثانياً : التراسل الحسي والرؤيا الشعرية :

هو في جوهره توسع في الدلالة تتجاوز فيه الألفاظ استعمالاتها المألوفة إلى مجالات دلالية مبتكرة بوساطة رؤيا شعرية مرهفة ، تسعفها ظلال انفعالات نفسية مضطربة ، فتتبادل الحواس المدركة للعالم الخارجي صفاتها الوظيفية ، أو بعبارة أدق التراسل (وَصْف مدركاتِ كل حاسة بصفات مدركات الحاسة الأخرى ، فتعطي المسموعات ألواناً ، وتصير المشمومات أنغاماً ، وتصبح المرئيات عاطرة ... فنقل صفاتها بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو أو قريب مما هو ، وبذا تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة)(liii) .

هذه الظاهرة وإنْ كانت أحدَ إرهاصات الدرس النقدي الحديث نجد لها شذرات في التراث الأدبي ومنها اختيارات الرازي ، وهي قليلة تمثلت في تراسل الحواس بين البصر والصوت ، والبصر واللمس ، من ذلك قول الخُبز أرزي في حمرة الخد : [الطويل]

شكَوتُ إلى إلفي سُهادي وعَبرتي وقلتُ: احمرارُ العَين يُخبرُ عن وَجدي

فقال: مُحالٌ ما ادّعيتَ وإنما سَرَقتَ بعينيكَ التوردَّ من خدّي (liv)

فالعين تتكلم لتشكو أسى الوجد الذي عليه حال الشاعر في سهده ودموعه ، إلا أن الحبيب في جوابه انتقل بحاسة البصر من الصوت إلى اللمس عن طريق سرقة ورد الخدود كناية عن دوام النظر والتأمل فيه ، وبهذه الرؤيا سمت مدارك حاسة البصر من وظيفتها إلى الإخبار والقطف .

ومما يغري الاستشهاد به في تراسل البصر مع الصوت قول ابن الرومي فيمَنْ كتب على تفاحة وأرسلها إلى الحبيب ، راجياً منه تبادل المودة : [المنسرح]

أَرسلَني عاشِقٌ لِحاجتِهِ فجئْتُ بين الرجاءِ والأَ مَ لِ

لا تُخْجِلَن بالردِّ حسْبُك ما تَرَى بخدِّي من حُمرةِ الخَجلِ (lv)

فكأَنَّ نقطة الأمل لدى العاشق في هذا المشهد الشعري معقودةٌ بتفاحة حمراء في سبيل إيصال مشاعره وأحاسيسه إلى الحبيب ، فيستنطقها في حاله ويوظف لونها في التعبير عن الرهبة من خجل الإخفاق ، علّه يستعطف بذلك قلب الحبيب فيلبي مراده ويتحقق رجاء الوصل .

وإذا ما انتقلنا إلى شواهد تراسل الحواس بين البصر واللمس استوقفنا قول ابن الرومي في نظر الحبيب إلى المحب : [الكامل]

عَيني لعينكَ حينَ تنظرُ مَقتلُ   **لكنَّ عينَكَ سهمُ حتفٍ مُرسَلُ**

ومن العجائبِ أَنَّ معنىً واحداً   **هوَ منكَ سَهمٌ وهْوَ منّي مقتلُ** (lvi)

تقدم الرؤيا الشعرية في بنية النص معركةً قتالية بين العيون ، عين الشاعر بما فيها من شغف يُضعِف عزيمتها على الاقتتال ، وعين الحبيب بما فيها من إثارة جمالية تقوى بها على الانتصار ، ثم تُعلَن نتيجة الصراع المحتومة على وفق الأسباب المتاحة للعيون ، فيكون النصر لعين الحبيب ، وبذلك يطرح النص صفتين للبصر : الأولى العين المدركة على صفتها المألوفة ، والأخرى العين المتحوِّلة إلى سهم قاتل يصرع القلوب ، فتأخذ حاسة البصر صفة اللمس التي غالباً ما تتمحور في الإحساس بالتماس والضغط ، والألم ، والبرودة ، والسخونة(lvii) .

وهذا قريب من قول بعضهم في الرمد الذي يصيب عين الحبيب : [البسيط]

قالوا : الحبيبُ اشتَكَى سُقْماً بِمُقْلَتِهِ   **فقلتُ : لا والهوى ما ذاكَ من سَقَمِ**

لكنَّ أَسهُمَ عَيْنَيهِ أَصابَ بها   **قلبي فقد رجعتْ مخضوبةً بدَمي** (lviii)

حوارية تحاول البحث عن حقيقة شكوى الحبيب من سقم عينيه ، فيتشكل في بنية النص محوران : أحدهما ظاهر للناس بالسقم ، وآخر باطن تُفسرُه الضحية ، إذ ترى بعد إيمانها بالهوى والقسم به أن الحقيقة في احمرار عين الحبيب هو تخضبها بدم الضحية بعد أن أدت وظيفتها في حسن الاصطياد على أكمل وجه ، بدليل الدم الذي اصطبغت به العين .

ويبدو في هذه الصور المتراسلة تركيبات جديدة لها صلة بالانفعالات النفسية التي تخلّفها حالة إنسانية شعورية ، كلوعة المحب في علاقته بمحبوبه ومحاولة كسب وصاله ، مما جعل مدركات الحواس تتشابه شعوراً في صفاتها للتعبير عن أثر التجربة الذاتية ، فتصبح الصورة صوتاً والبصر لمساً برؤيا شعرية تحاول أن تسمو باللغة إلى مستوى الإيحاء المؤثر .

ثالثاً : التحويل الحسي والرؤيا الشعرية :

هو تحويل المجردات إلى مدركات حسية في صور بصرية على وفق رؤيا شعرية يقدمها السياق ، وذلك ما يبرز في التشخيص ، والتجسيم ، وحدّ التشخيص هو إكسابُ الجماد وما في حكمه من نباتات أو أشجار أو مياه بعضَ صفات الأشخاص ، أما التجسيم فحدّه نقل ما هو معنوي إلى صورة المحسوس ، أو تحويل المعنويات من مجاله ا التجريدي إلى مجال آخر حسّي ، ثمّ بثّ الحياة فيها (lix) وجعلها كائنات حيّة تنبض وتتحرّك ، والرازي ذكر عدة شواهد في ذلك منها قول العماد الكاتب في قطع الرجاء من حصول الصديق الموافق : [الطويل]

أَتَطْلُبُ في الدنيا صديقاً موافقاً   **وهذا ــ لقيتَ الخيرَ ــ ما ليس يُدْرَكُ**

وها قد بدا بعضٌ لبعضٍ مخالِفاً   **فأَبكي وشيبي في المفارق يضحكُ** (lx)

هنا تشخيص جعل الشيب في هذا الملفوظ الشعري يضحك على سبيل الاستعارة المكنية لبيان تمكنه من السواد ، وهو فعل إنساني نَسَبَه الشاعر إلى الجماد ؛ سعياً إلى التوسع في دلالة المعنى برسم صورة مضادة بين البكاء الحقيقي له والضحكِ المجازي للشيب ، أمارة على تقادم العمر من دون تحقق مودة صادقة يمكن الوثوق بها ، ومن شواهد التشخيص قول سليمان بن حسّان النُّصيبي في الشمعة : [المتقارب]

لها مقلةٌ هِيَ رُوحٌ لها   وتاجٌ على الرأسِ كالبُرْنِسِ
إذا غازلَتْها الصَّبا حرَّكَتْ   لساناً من الذهبِ الأَملسِ(lxi)

فالشمعة تكتسب صفات إنسانية في بنية النص تخلق لها وجوداً بين الناس ، من خلال النور الذي تبعثه بوصفه سبيلاً للحياة والتواصل مع الآخر وإلا فقدت روحها ، لذا عمد الشاعر إلى توظيف هذا النور في رؤيا تجعل منه إنساناً يبصر وينطق ؛ من أجل تعمق الإحساس بوجوده . إلا أن هذا النور يحمل شعوراً آخر للشمعة في قول القاضي الأرّجاني : [البسيط]

فَيَّاضَ   ةُ الطَّرْفِ   تُفْني ليلَها سَهَراً   حُزْنَاً   وإفْناؤها إيَّاهُ يُ   ضْ   نِيها(lxii)

إذ تحمل بعض سمات العاشق في مقاساة السهر ومكابدة أحزانه اقتضاءً بحكم الهوى ، لكنّ دلالة الإحساس بالألم تتصاعد في هذه الرؤيا لاختلاف المدلول ؛ كون اعتناق السهر في إفاضة النور تعني ارتباط الشمع بالمصير ، ومن ثم تعني بالضرورة الفناء ، لأن حياته مرهونة بنوره الذي يبعثه ، فيكون سبب فنائه بعدما كان سبب حياته .

ونذكر من شواهد التشخيص قول ابن الرومي في تفضيل النرجس على الورد : [الكامل]

خَجلَتْ خُدودُ الوردِ مِن تفضيله   خجلاً تَورُّدُها عليهِ شاهدُ(lxiii)

رؤيا متفتحة وهبت الشاعر مقدرة على توظيف لون الورد في صفة إنسانية دالة هي الخجل كي يتشفع بها كشاهد في تفضيل النرجس على الورد ، إذ الخجل شعور عاطفي يعتري الإنسان أحياناً حينما يحسُّ بعدم القدرة على مجاراة المقابل إذا ما كانت هناك مقارنة ، وعلامة ذلك اعتلاء حمرة في وجهه ، وهذا ما استشفه في لون الورد .

وإذا ما أردنا ذكر شواهد للتجسيم فيستوقفنا قول ظافر الحداد في العذار : [الخفيف]

أَطْلَعَ الحسنُ من جَبينك شمساً   فوقَ وردٍ من وَجنتَيكَ أَطَلاّ
وكأَنَّ ال   جمالَ   خافَ على الورْ   دِ جَفافاً فمدَّ بالشَّعْرِ ظِلا(lxiv)

يتطلع المتلقي في بنية النص إلى لوحة تصويرية رائعة لوجه نضر ، يقدمها جبين مشرق كالشمس يطل بنوره على خدود كالورد في صفائها ورقتها ، وحفاظاً على روعة هذا المنظر يستشعر الجمالُ خوفاً على الورد من تعاظم إشراقة الشمس أن ترتشف ماءه ويذهب بريقه ، فيعمل الشاعر على خلق رؤيا تتمثل في حيلة تزيد الصورة جمالاً ؛ حينما يتكفل ظل الشّعر الممدود بحماية هذا التشكيل اللوني المثير على وفق تناسب بين الضياء والظل .

ومن شواهد التجسيم قول القاضي الأرّجاني في المدح بالشرف والرفعة : [الطويل]

أيا مَن سما نَفْساً وأَصلاً فأَشرقَتْ   لعُلياهُ أَنْوارٌ لهنَّ بُهورُ
إليكَ كأَنّ الدّهْرَ في كلِّ ليلةٍ   بكفِّ الثُّريا في السَّماء يُشير
تقولُ   : كذا فلْيَسْمُ في المجدِ مَنْ سَما   ويَفخَرْ بإدْراكِ العلاءِ فَخورُ(lxv)

جعل الشاعر من الدهر إنساناً مشغولاً في إخبار من يحدّث نفسه بالارتقاء إلى أعلى مراتب السمو بأنَّ عليه الاقتداء بالممدوح بعيداً عن الثرثرة غير المجدية ، وحينما أراد تأكيد هذا المعنى في بنية النص لم يجد أفضل من الضياء في كبد السماء دليلاً على ذلك ، فجعل يشير إلى الممدوح بكف الثريا في كل ليلة ، ثم تتوسع الدلالة فتتحول الإشارة بالثريا إلى الاقتران بقولٍ تفسيره للناظرين : من سعى إلى إدراك منازل الشرف والرفعة فليكن نوراً في ليل مظلم يلقي بألق ضيائه البهي فينعم به جميع الورى .

ومن التجسيم قول أشجع السلمي في المدح بشدة البأس والهيبة : [الكامل]

وَعَلى عَدُوِّكَ يا ابنَ عَمِّ مُحَمَّدٍ   رصدانِ ضوءُ الصُّبحِ وَالإِظلامُ

فَإِذا تَنَبَّهَ رعتَهُ ، وَإِذا غَفا   سَلَّت عَلَيهِ سُيوفكَ الأَحلامُ (lxvi)

في هذا التشكيل يحاول الشاعر بيان هيمنة الممدوح واقتداره على العدو ، ولتصعيد معنى الاقتدار فيشمل الليل والنهار قادته براعة الرؤيا الشعرية إلى منح الأحلام صفة حمل السلاح ، ومن ثم سلّه على الأعداء لتكتمل في صورة تكشف عن عظم القوة الراصدة للأعداء في يقظتهم ونومهم ، ومن روائع التحويل الحسي قول الأصم المرواني المغربي في نارنجة بعضها أحمر وبعضها أخضر : [البسيط]

وَبِنتِ أَيكٍ دنَا مِن لَثمِها قُزَحٌ   فَلاحَ في خَدِّها من لَثْمِها أَثَرُ (lxvii)

إذ اللثم صفة إنسانية تعبر عن إحساسات عاطفية تجاه المقابل ، لكن الشاعر وظفه للقزح الذي تجتمع فيه جمالية التلوين ، ليلقي بظلالها على نارنجة فتكتسي بذلك وجهاً آخر تتحقق به صورة لونية ، تترك انطباعاً مؤثراً كما تتركه رؤية القزح في عين الناظر .

رابعاً : الرؤيا الشعرية بين الحس والحركة :

الحركة تقترن بزمن ، ويمكن إدراكها بالحواس وتمثلها في الذهن ، ولا سيما حاسة البصر ، إذ تعمق الإحساس بجمالية الحركة والنهوض بها في رؤى شعرية من خلال إيحائية اللغة ، وبذلك يستطيع الشاعر أن يصور ما يعجز عنه غيره ؛ كونه يمتلك مسوغات التخييل واستكناه حركية ما يحيط به ، وتوظيفها في تشكيلات موحية ، والرازي آثر الإحساس بالحركة وفعاليتها في التصوير الشعري في أكثر من شاهد ، منه قول ابن الرومي في نظر الحبيب وإعراضه : [الكامل]

نظرَتْ فأَقصدَتِ الفؤادَ بسهمِها   ثم انثنَتْ نَحْوِي فكِدتُ أَهيمُ

ويْلاهُ إنْ نَظَرتْ وإنْ هِيَ أَعْرضتْ   وَقْعُ السِّهامِ ونَزْعُهُنَّ أَليمُ (lxviii)

فبين الوقع والنزع صورة حركية مضادة توحي بإحساس الشاعر في رؤيا تعبر عن سعة الألم الذي يتعايش معه من خلال وقوعه أسيراً لريب الوصال والصد ، تفسره حركة فتاةٍ حسناء في انثنائها من جهة وإعراضها من جهة أخرى ، وإن كان الأخير أكثر وجعاً على المرء ، وهو ما يناسب وجع انتزاع السهام بعد تسللها إلى الأحشاء .

وتستدعي بعض النصوص حركة الماء في تشكيل المعاني الشعرية البكر ، من ذلك قول بعضهم في الشراب : [المديد]

قهوةٌ في الكأسِ تَحسَبُها   لؤلؤاً من تحتِها ذهَبُ

ولها من نفسِها طَرَبٌ   فلهذا يرقُصُ الحَبَبُ (lxix)

إن الإحساس بنشوة الشرب وما يبعثه من طربية تخفُّ لها الجسوم جعل الشاعر ينتقل به إلى الشراب نفسه ، فيبدو عليه ما بدا على صاحبه من النشوة ، فألبسه نوراً باجتماع ذهب ولؤلؤٍ فيه ، ثم تتصاعد دلالة هذا الإحساس لتجد المتلقي في رؤيا شعرية أمام مشهد طربي بطله الشراب وتطواف الحبب عليه في حركية راقصة بينهما مقترنة بتفاعل الشاعر معه .

وفاعلية الرؤيا الشعرية تمكنها أحياناً من إلباس المجردات أفعالاً حركية محسوسة ، من ذلك قول الأرّجاني في الشمعة وضيائها : [البسيط]

كصَعْدةٍ في حَشا الظَّلْمَاءِ طاعنةٍ   تَسْقي أَسافِلَها ريّاً أَعاليها (lxx)

بنية تصويرية حركية في ظل رؤيا تعمل على تحويل ضوء الشمعة إلى نور تجسّد بحربة طاعنة في أحشاء الظلام الدامس ، فيتضح سعيها إلى نحر جسد السواد وإجباره على إعطاء الضياء سبيلاً للبروز وأخذ مكانه المشرق لينبض بالحياة .

وقد تتصف الحركة بالسرعة وتدخل في رؤيا شعرية يمكنها الإسهام بتقديم دلائل في بنية النص ، من ذلك قول الأرّجاني في التهنئة لمن أبعده السلطان وصادره ، ثمّ قرّبه : [البسيط]

عادتْ إلى حضرةِ السُّلطانِ طَلعتُه   والجَفْنُ لم يَفترِقْ إلاّ لَيلْتقيا (lxxi)

فمن عادة الجفن في حركته أنه مهما بلغ به مقدار التفرّق لا يلبث إلا أن يعاود الالتقاء في حركة سريعة ، وبهذا المبدأ يضع الشاعر حاله مع السلطان إذا ما حاولت الهوة عبثاً إبعاده عنه ، إذ بحركة الجفن هذه تترسخ في ذهن المتلقي سرعة التهيؤ لمعاودة اللقاء بين المتآلفين ، ومن الصور الحركية قول الأرّجاني في المدح للمتأخر بفضيلته على المتقدم : [الكامل]

وافَى به العصرُ الأَخيرُ وقَصّرَتْ   عن شأوِه وزراءُ كُلِّ الأَعصُرِ

فكأنّما كانوا فوارسَ حَلْبةٍ   ركَضوا فكان السّبْقُ للمُتأَخِّرِ (lxxii)

ففي بنية النص رؤيا شعرية تعمل على تكوين قناعة نفسية في حق حيازة قصَب السبق من خلال صورة تعج بالحركة في حلبة فوارس ، تتنازع في أثناء صراع للسبق بين متقدم ومتأخر ، وفي نهاية المطاف تنجلي الهمم ويأخذ كل مجتهد نصيبه ، فإذا بالغلبة تقع لمن كان متأخراً .

والموازنات الحركية بين الارتفاع والانخفاض وارتباطها بالذات الإنسانية تكشف عن سلطة الحال وتحولاته عبر الزمن ، من ذلك قول ابن الرومي في التسلية وذم الزمان : [الوافر]

رأَيتُ الدَّهرَ يرفعُ كلَّ وَغدٍ   ويخفضُ كلَّ ذي شيَمٍ شَريفَهْ

كمثلِ الماءِ يَغرَقُ فيه حيٌّ   ولا ينْفَكُّ تطفو فيهِ جيفَهْ

وكالميزانِ يُخفِضُ كلَّ وافٍ   ويرفعُ كلَّ ذي زِنةٍ خَفيفه (lxxiii)

ثنائيات حركية متضادة تشكل صوراً تتأرجح بين انخفاض وارتفاع في أداء معنوي مادي ، يشمل المنزلة والحظوة وانعدام الإنصاف فيها ، من خلال رؤيا شعرية تتشكل بها صور محسوسة مرئية للمتلقي على وفق تشبيهات في حركة متضادة بين الغرق والطفو ، والثقل والخفة .

ويقترب من ذلك قول صرّدرّ في الحث على مفارقة الأوطان : [مجزوء الكامل]

لولا التنقُّلُ ما ارتقَتْ   دُرُّ البحورِ إلى النحورِ (lxxiv)

إذ فضل التنقل هنا مستمد في التفاتة ذكية للشاعر من حركة الدرّ وارتقائه من غياهب البحر إلى مستقر السمو عند موضع النحر ، وهي مقاربة شعرية يستدل بها على فضل الرحيل ؛ للانفلات من الواقع المأساوي وعدم الثواء في المكان الواحد لأن المصير عندئذ سيكون الهلاك .

ويستدعي بعضهم حركية الكون في خلق الصور الشعرية ، من ذلك قول الأرّجاني في التهنئة مع البشارة : [الطويل]

أصَبْتَ العُلا عُطْلاً فأَصبَحْتَ حلْيَها   فخِلْنا العُلا جِيداً وخِلْناكَ عِقْدَه

وما نِلْتَهُ بُشْرى بما ستَنالُه   إذا الصُّبحُ وافَى كانتِ الشَّمْسُ بَعْدَه (lxxv)

حركة ديناميكية متواصلة للكون تمهد السبيل إلى إشراقة نور الشمس بإشارة منبهة من بريق الصبح الذي يستقي نوره منها ، وهذه الحركية يمكن تصورها برؤيا شعرية في حال الممدوح ؛ لانتقالها في العلا من منزلة رفيعةٍ لا تنتهي إلا إلى اعتلاء منزلة أرفع منها وأجل ، وكأن أولهما قدرٌ يُمهد السبيل لإدراك الآخر على وفق قانون الطبيعة بين الصبح والشمس .

أدت الرؤيا الشعرية فيما ذُكر مقدرةً على توظيف الحركة وجمالية الإحساس بفاعليتها في توجيه المتلقي إلى استيعاب المعنى وحسن تمثله في الذهن ، فضلاً عن انسلاخ معظم المجردات من جمودها الفكري واكتسائها حركة حسية ، فتسهم في فيض دلالات رحبة على بنية النص تستدعي تعمق الفكرة وتأصل التجربة الشعرية فيه .

خامساً : الرؤيا الإبداعية للبصر بين الوظيفة والتخيّل :

الرؤيا الشعرية قد تبدو في أكثر الأحيان الصياغة الجديدة لنتائج الرؤية البصرية والكشف الإبداعي عن وجه آخر لها أو تطويع لتفاصيلها ، وبذا لا يمكن للرؤيا الإبداعية (أن تنهض إلا من خلال ما تثيره الرؤية الحسية ، التي تمهد لها بشكل منظور أو غير منظور في كل عمل إبداعي ، وليس معنى ذلك أنَّ الرؤيا تنتظر دائماً ما تقدمه لها الرؤية الحسية لتقيم منطلقاتها من نهاياتها الأخيرة ، بل إنَّ الرؤيا قد تصنع طبيعة الرؤية وتقرر لها زاويتها ، لتحدد هويتها الذاتية منذ الخطوة الأولى في العمل الإبداعي)(lxxvi) وهنا يأتي دور التخيّل الذي يترك أثراً في النفس مما يقدمه لبنية النص من خرق آفاق المألوف إلى معالجة تنتقل من حدود الرؤية الواقعية للأشياء المحيطة إلى رؤيا شعرية ، تكشف عن مكامن التجارب النفسية التي حلت بالشاعر فطغت على نصوصه ، ولنقف عند قول أبي نواس في التوصل إلى محاسن الحبيب في عين الرسول : [المنسرح]

إنْ تشقَ عيني فطالما سعِدَتْ   عينُ رسولي وفاز بالنظرِ

وكلَّما جاءني الرَّسولُ لهم   رددتُ شَوقاً في طرفِه نَظري

تظهرُ في طرفهِ محاسنُهم … قد أثّرتْ فيه أحسنَ الأثرِ
ج
خُذْ مُقلتي يا رسولُ عاريةً … فانظرْ بها واحتكمْ على بَصري (lxxvii)

يحفل هذا المشهد بخلق حيل بصرية في إدراك رؤية الحبيب ، من خلال تحولات نوعية للنظر بين عين الشاعر التي حملت معاناة الشقاء في مكابدة ألم الفراق ، ومحاسن الحبيب ، وعين الرسول التي تنعم بالنظر إلى الحبيب ، ثم تدفعه تلك المحاسن التي تركت أثرها في عين رسوله إلى إرسال مقلته لتأخذ دورها في إبلاغ معاناته والاحتكام على ما سطرته من دلالات ناطقة ، ومن الشواهد المنتخبة قول بعضهم في التوصل إلى محاسن وجه الحبيب : [الطويل]

وإني إذا ما اشتقتُ ليلى وعزّني … إليها سلوٌّ أو تعذرَ مَطمعُ

بعثْتُ رسولي كي يراها فاجتلي … سنا وجهِها من وجهِهِ حين يرجِعُ (lxxviii)

ففي بنية النص رؤيا شعرية يتجلى إبداعها بجعل تأمّل الشاعر في وجه الرسول مصدرَ إلهام له في تخيّل رؤية الحبيب الغائب ، الذي لا ينفك يلقي بنور وجهه البهي على وجوه ناظريه ، فيكون سبباً في اجتلاء صورته إذا ما عزّ لقاؤه .

وتتعمق الفكرة في قول القاضي الأرّجاني حينما أعلن على للورى اعتذاره عن مخالطة غير الأحباب بعد فراقهم : [البسيط]

قد صوَّر الوَهْمُ في عَيْني مِثالَكمُ … من طُولِ ما أنا بالذِّكْرَى أُراعيهِ

فكُلُّ ناظرِ إنسانٍ أُقابلُه … أَرَى خيالَكُمُ من ناظري فيهِ (lxxix)

يتضح في النص انشغال الشاعر في مراعاة طيف الحبيب حتى تمكن منه ، فدفع به الوهم إلى تمثل هذا الطيف في كل ما يقابله ، ثم تتعمق الفكرة إلى عدم الإحساس إلا بجماله ، وهذا يترتب عليه الاستغناء عمن سواه لعدم تحقق الرؤية الواقعية ؛ إذ حاز عليها الوهم .

وقد تتبادل الأحوال في التقاء العيون ، فيفضي بعضُها ما يعتريه إلى بعض ، من ذلك قول الأرّجاني في نظر كلّ واحد من المحب والحبيب إلى صاحبه : [البسيط]

لم أنسَه يومَ أبكاني وأضحكَهُ … وُقوفُنا حيثُ أرعاهُ ويَرعاني

كلٌّ رأى نفْسَهُ في عَيْنِ صاحبِهِ … فالحُسْنُ أَضحكَهُ والحُزْنُ أَبكاني (lxxx)

في هذا السياق التعبيري تتجلى رؤيا إبداعية يحاول الشاعر حفر تفاصيلها في وعي المتلقي ، تكشف عن تأمل حال المحبَّين في نظر أحدهما إلى عين الآخر ، إذ ظهر موقفان : بكاء الشاعر وضحك الحبيب ، ولتكتمل الصورة يتطلب من الشاعر تأويل ذلك وتفسير الموقفَين ، فوجد في عين حبيبته صورةً مؤلمة لرجل كئيب مما دفعه إلى البكاء إشفاقاً عليه ، ثم رأت الحبيبة في عين الشاعر صورةَ جميلة لامرأة فاتنة مما دفعها إلى الضحك إبهاجاً لحسنها ونضارتها .

ومن الشواهد البديعة للرؤيا قول المتنبي في تقبيل المحبوبة : [المنسرح]

شامِيَّةٌ طالَما خَلَوتُ بِها   تُبصِرُ في ناظِري مُحَيَّاها
فَقَبَّلَتْ ناظِري تُغالِطُني   وَإِنَّما قَبَّلَتْ بِهِ فاها (lxxxi)

يقدم الشاعر مغالطة رائعة كانت نتيجة اختلائه الطويل بالحبيبة وشدة تعلق ناظِره بوجهها حتى انطبعت صورته الجميلة فيه ، وهذا ما جعله يتعاطف مع محبوبته ذهنياً ليلتمس لها عذراً حينما أقدمت على تقبيل عينه لا فمه توهماً من غير قصد ، وتظهر روعة التوهم مرة أُخرى في قول بعضهم في العذول : [الطويل]

رَأَى وَجهَ مَنْ أَهوى عَذُولي فقالَ لي :   أُعيذُكَ من وجهٍ أَراهُ كَرِيهَا
فَقلتُ له : المرآةُ صَفْحَةَ وجهِهِ   فلَسْتَ تَرى تِمثالَ وجهِكَ فيهَا (lxxxii)

التفاتة بديعة في رؤيا شعرية تقدم مقصدين لبنية النص : أولهما صقالة وجه الحبيب ونضارته حتى بدا كالمرآة لرائيه ، وآخرهما بيان دمامة وجه العذول الذي يحاول عبثاً تشويه حسن وجه الحبيب وبهائه .

ويقترب من هذا المعنى قول القاضي الأرّجاني في جمال الخد وصفائه : [الطويل]

بدتْ أَدمُعي في خَدِّها من صِقالِه   فغاروا وظنّوا أَنْ بَكتْ لبُكائي (lxxxiii)

إذ قوة الخيال الخلّاق في هذه الرؤيا تهب الشاعر إمكانية التوفيق في تقديم صور متقابلة ، تكشف عن حقيقة البكاء ، فهو عنده حقيقي نابع من ألم الفراق ، وعند حبيبه موهم مصدره جمال الخد وصفاؤه الذي تنطبع فيه صور الأشياء ، فتتشكل رؤيا جديدة للإيهام من خلال انخداع العذول بانطباع صورة بكاء الشاعر في خد حبيبه ، فيظن أنها تبادله البكاء وهي تودعه ، على ذلك تظهر دلالتان في النص : جمال الحبيب بدلالة الصفاء ، ومبادلة الحب بدلالة البكاء .

وبنظرة عامة لما سُطِّر من مناحٍ تنظيرية وشواهد تطبيقية نرى أنَّ مضامين الفصول العشرة التي توزعت مؤلّف الرازي معظمها يركن إلى انطباعات النفس وتجاربها الذاتية مع الآخر ، مما جعل أكثر صورها تجد متنفسها الأثير عند أفق الطبيعة الصادقة في تعابيرها سكوناً وحركة ، لترتشف منها الحواس معالمها فينعم بها الذهن في تكوين رؤى محسوسة ، فتتناثر حينئذ فيه صور الأشياء بألوانها وأشكالها وضيائها وظلالها وغير ذلك ، وهو ما مهّد لحاسة البصر أن تأخذ مكانها السامي بين الحواس في تشكيل الصور التي تهيِّئ الزخم الرؤيوي للأشياء في وظائفها الاعتيادية ، ومن ثم الرحيل بها إلى دلالات رحبة في رؤى شعرية على اختلاف التجربة والحال .

وفي ظل تهيئة كهذه يأتي دور الإبداع الشعري في تحقيق وفاق بين الرؤية الحسية والرؤيا الشعرية وتحولاتها النوعية لتزخر النصوص بالتجارب النفسية والفنية معاً ، انطلاقاً من حدود الرؤية البصرية التي ينبض بها التشكيل ، إلى تطويع لغة إيحائية تنظر إلى الأشياء والأحوال بشفافية خاصة ومن ثم النهوض بتشكيل جديد ، لا يعني بالضرورة إحداث كلمات جديدة وإنما توظيف الرؤيا الشعرية في سبيل التوصل إلى روابط جديدة بين الكلمات لخلق معانٍ مبتكرة ، تكون خلاصة مزيج بين الإدراك الروحي والعقلي ، يتوحدان معاً سعياً إلى إيجاد علائق للأشياء متباينة أو متآلفة في سبيل التعبير عن موقف ذاتي ، وبذلك يظهر للأداء روحه وأسراره الخفية ، التي لا يمكن إدراكها إلا بالتأمل ومعايشة النص على وفق نافذة يطل من خلالها المتلقي .

ومعظم الشواهد التي وقع عليها اختيار الرازي تتشكل بنيتها من محورين : الأول : فكرة تقريرية يسعى الشاعر في إيصالها إلى المتلقي تنطوي على معنى ذاتي ، والثاني : صورة شعرية أو أكثر من صورة توضح هذه الفكرة أو تشرحها أو تؤكدها من أجل ترسيخها في ذهن المتلقي ، فيستوعبها ويتفاعل معها ، وبذلك

تتحقق للصور وظيفتان متلازمتان : نفعية ترتبط بالواقع في معالجة قضية إنسانية عامة ، ووظيفة جمالية تلقي متعة بين يدي المتلقي تتمثل في الولوج إلى عالم التخيّل ، ولا سيما في ضروب المجاز المعهودة آنذاك .

ومنها التشبيه الذي وجدناه سمة فنية طاغية على تشكيل الصور البصرية ، ولا غرو في ذلك ؛ إذ المعاني الشعرية المختارة لفصول الكتاب وبنيتها الجزئية في الاقتصار على بيتين في أكثر الأحوال جعلت توظيفه أكثر إيحاء بالمعنى المراد التعبير عنه ، فغلب على صور الأشياء وحركاتها المتمثلة في الذهن لتعطي دلالاتها المعرفية والجمالية في السياق .

إلا أن ما يُؤخذ في عين الاعتبار إذا ما أردنا مقارنة مادة الكتاب بغيرها أن الشواهد الشعرية التي اختارها الرازي لمعاني الشعر في فصول الكتاب العشرة لم تكن عامة كيفما اتفق ، وإنما اقتصر بحسب منهجه على البكر الغريب غير المطروق فحسب ، اعتماداً على ذائقته الفنية وما جناه من مؤهلاتٍ في معرفة قوانين أهل صناعة اللسان التي كونت شخصيته الأدبية .

بمعنى أن ما وقع عليه الاختيار من معانٍ مبتكرة لدى الرازي ليس بالضرورة أن تقع لمتلقٍ غيره ؛ ذلك أن القراءات متعددةٌ للنص الواحد ، يدخل فيها الزمن ، والبيئة ، والطباع ، والمنهج ، والأدوات ، والموقف ، فضلاً عن الغاية .

الهوامش

(1) زين العابدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي ، لغوي فقيه صوفي مفسر أديب ، أَصله من الري (طهران الآن) زار مصر والشام والعراق ، وأَغلب الظن أَنه توفـــي سنة (696هـــ) ، من تصانيفه ((مختار الصحاح)) في اللغة ، و((روضة الفصاحة)) في البيان ، و((شرح مقامات الحريري)). ينظر : الأَعلام ، الزركلي 6/ 55 ، ومعجم المؤلفين ، عمر رضا كحالة : 9 / 112، ومغاني المعاني ، أبو بكر الرازي ، مقدمة المحقق : 29 .

(1) مغاني المعاني : 34 .

(1) شواهد الفصل الثامن وبعض من التاسع غير مذكورةٍ ؛ لوجود سقطٍ في المخطوط ، ينظر : المصدر نفسه : 91 .

(1) المصدر نفسه : 35 .

(1) المصدر نفسه : 34 .

(1) المصدر نفسه : 34 .

(1) ينظر : جماليات الشعرية ، د. خليل الموسى : 316 .

(1) مغاني المعاني : 34 .

(1) الأسطورة والرمز ، مجموعة مؤلفين ، ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا : 26 .

(1) مغاني المعاني : 51 .

(1) المصدر نفسه : 37 .

(1) المصدر نفسه : 53 .

(1) ينظر : دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجاني : 43 .

(1) مستقبل الشعر وقضايا نقدية ، د. عناد غزوان : 119 .

(1) جماليات الشعرية : 101 ــ 102 .

(1) مغاني المعاني : 34 .

(1) المصدر نفسه : 34 ــ 35 .

(1) ينظر : النقد الأدبي ، د. داود سلوم : 1/ 165 .

(1) مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، جان ماري جويو ، ترجمة : د. سامي الدروبي : 17 .

(1) أسس علم الجمال الماركسي اللينيني ، مجموعة مؤلفين ، ترجمة : يوسف حلاق : 9 .

(1) كثير من الشواهد الشعرية المذكورة في كتاب ((مغاني المعاني)) لا تتوافق لفظياً مع ما ذُكر لشعرائها في دواوينهم أَو الكتب المساندة لها ، لذا اعتمدنا على ما أَثبته الرازي من دون الإشارة إلى غيره في تخريج الأَشعار ، فضلاً عن اعتماد الدقة في كتابة الأَبيات بسبب الهفوات التي غفل عنها محقق الكتاب من نحو وإملاء وعروض ، ولو ركنّا إلى تبيان كل تخريج للبيت الشعري وما حظي به من تصحيح ، لطال بنا الكلام في ما هو بعيد عن الغاية المرادة من البحث .

(1) ينظر : المعجم الفلسفي : مجموعة من العلماء : 90 .

(1) ينظر : المعجم الفلسفي ، جميل صليبا : 604/1 .

(1) الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس ، ساسين سيمون عساف : 112.

(1) جماليات المعنى الشعري ، التشكيل والتأويل ، د. عبد القادر الربّاعي : 15 .

(1) الأسطورة والرمز : 124 .

(1) التجربة الخلاقة ، بورا ، ترجمة : سلامة حجازي : 14 .

(1) علم النفس في القرن العشرين ، د. بدر الدين عامود : 56 .

(1) مغاني المعاني : 96 .

(1) المصدر نفسه : 86 .

(1) المصدر نفسه : 58 .

(1) المصدر نفسه : 88 .

(1) ينظر : سايكولوجية الرسوم وعلاقتها بخصائص الشخصية ، قاسم حسين : 86 ، 87 .

(1) مغاني المعاني : 41 .

(1) المصدر نفسه : 47 .

(1) المصدر نفسه : 89 .

(1) المصدر نفسه : 45 .

(1) الألوان نظرياً وعملياً ، إبراهيم دملخي : 102 .

(1) مغاني المعاني : 88 .

(1) المصدر نفسه : 92 .

(1) المصدر نفسه : 65 .

(1) الألوان تأثيرها في النفس وعلاقتها بالفن ، محمود شكر الجبوري : 3 .

(1) مغاني المعاني : 81 .

(1) المصدر نفسه : 43 .

(1) المصدر نفسه : 45 .

(1) ينظر : تفسير التحرير والتنوير ، الطاهر ابن عاشور : 27/ 167 .

(1) مغاني المعاني : 84 .

(1) المصدر نفسه : 41 .

(1) المصدر نفسه : 44 .

(1) المصدر نفسه : 69 .

(1) المصدر نفسه : 53 .

(1) المصدر نفسه : 62 .

(1) النقد الأَدبي الحديث ، د. محمد غنيمي هلال : 395 .

(1) مغاني المعاني : 43 .

(1) المصدر نفسه : 54 .

(1) المصدر نفسه : 37 .

(1) ينظر : مبادئ علم النفس العام ، د. يوسف مراد : 62 .

(1) مغاني المعاني : 41 .

(1) ينظر : الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، د. عبد القادر الرباعي : 169 ــ 170 .

(1) مغاني المعاني : 65 .

(1) المصدر نفسه : 53 .

(1) المصدر نفسه : 54 .

(1) المصدر نفسه : 54 .

(1) المصدر نفسه : 46 .

(1) المصدر نفسه : 82 .

(1) المصدر نفسه : 84 .

(1) المصدر نفسه : 55 .

(1) المصدر نفسه : 37 .

(1) المصدر نفسه : 52 .

(1) المصدر نفسه : 53 .

(1) المصدر نفسه : 79 .

(1) المصدر نفسه : 83 .

(1) المصدر نفسه : 59 .

(1) المصدر نفسه : 96 .

(1) المصدر نفسه : 79 .

(1) الصورة بين الرؤية والرؤيا في الشعر العربي قبل الإسلام ، د. محمود عبد الله الجادر : 11 .

(1) مغاني المعاني : 39 ـــ 40 .

(1) المصدر نفسه : 40 .

(1) المصدر نفسه : 41 .

(1) المصدر نفسه : 39 .

(1) المصدر نفسه : 37 .

(1) المصدر نفسه : 42 .

(1) المصدر نفسه : 40 .

ثبت المصادر والمراجع

- أسس علم الجمال الماركسي اللينيني ، مجموعة مؤلفين ، ترجمة : يوسف حلاق ، و د. فؤاد المرعي ، دار الفارابي ودار الجماهير ، دمشق ، 1978م .

- الأسطورة والرمز ، مجموعة مؤلفين ، ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1980م .

ـ الأعلام ، خير الدين الزركلي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الخامسة عشرة ، 2002م .

ـ الألوان تأثيرها في النفس وعلاقتها بالفن ، محمود شكر الجبوري ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، بغداد ، الطبعة الأولى ، 1981م .

ـ الألوان نظرياً وعملياً ، إبراهيم دملخي ، حلب ، الطبعة الأولى ، 1983م .

ـ التجربة الخلاقة ، س. م. بورا ، ترجمة : سلامة حجازي ، بغداد ، 1986م .

ـ تفسير التحرير والتنوير ، الطاهر ابن عاشور ، الدار التونسية للنشر ، 1984م .

ـ جماليات الشعرية ، د. خليل الموسى ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، الطبعة الأولى، 2008م . ـ جماليات المعنى الشعري ، التشكيل والتأويل ، د. عبد القادر الربّاعي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1998م .

ـ دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ) تحقيق : محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، الطبعة الخامسة ، 2004م .

ـ الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس ، ساسين سيمون عساف ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1982م .

ـ الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، د. عبد القادر الرباعي ، نشر جامعة اليرموك ، إربد ، الطبعة الأولى ، 1980م .

ـ علم النفس في القرن العشرين ، د. بدر الدين عامود ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2001م .

ـ مبادئ علم النفس العام ، د. يوسف مراد ، دار المعارف ، القاهرة ، الطبعة السابعة ، 1978م

ـ مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، جان ماري جويو ، ترجمة : د. سامي الدروبي ، دار اليقظة العربية ، بيروت ، الطبعة الثانية ، 1965م .

ـ مستقبل الشعر وقضايا نقدية ، د. عناد غزوان ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1994م .

ـ المعجم الفلسفي ، جميل صليبا ، دار الكتاب المصري ، القاهرة (د.ت) .

ـ المعجم الفلسفي ، مجموعة من العلماء ، عالم الكتب ، بيروت ، 1979م .

ـ معجم المؤلفين ، عمر رضا كحالة ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1993م .

ـ مغاني المعاني ، محمد بن أبي بكر الرازي (ت 696 هـ تقريباً) تحقيق : د. محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف بالإسكندرية (د.ت) .

ـ النقد الأدبي الحديث ، د. محمد غنيمي هلال ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، 1997م .

ـ النقد الأدبي ، د. داود سلوم ، مطبعة الزهراء ، بغداد ، 1967م .

البحوث :

- سايكولوجية الرسوم وعلاقتها بخصائص الشخصية ، قاسم حسين صالح ، بحث منشور في مجلة (آفاق عربية) بغداد ، العدد الحادي عشر ، سنة 1986م .
- الصورة بين الرؤية والرؤيا في الشعر العربي قبل الإسلام ، د. محمود عبد الله الجادر ، بحث منشور في مجلة (المورد) العراق ، المجلد الثالث والعشرون العدد الأول ، سنة 1995م .

(i) زين العابدين أَبو عبد الله محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي ، لغوي فقيه صوفي مفسر أَديب ، أَصله من الري (طهران الآن) زار مصر والشام والعراق ، وأَغلب الظن أَنه توفي سنة (696هـ) ، من تصانيفه ((مختار الصحاح)) في اللغة ، و((روضة الفصاحة)) في البيان ، و((شرح مقامات الحريري)). ينظر : الأَعلام ، الزركلي 6/ 55 ، ومعجم المؤلفين ، عمر رضا كحالة : 9 / 112، ومغاني المعاني ، أبو بكر الرازي ، مقدمة المحقق : 29 .

(ii) مغاني المعاني : 34 .

(iii) شواهد الفصل الثامن وبعض من التاسع غير مذكورةٍ ؛ لوجود سقطٍ في المخطوط ، ينظر : المصدر نفسه : 91 .

(iv) المصدر نفسه : 35 .

(v) المصدر نفسه : 34 .

(vi) المصدر نفسه : 34 .

(vii) ينظر : جماليات الشعرية ، د. خليل الموسى : 316 .

(viii) مغاني المعاني : 34 .

(ix) الأسطورة والرمز ، مجموعة مؤلفين ، ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا : 26 .

(x) مغاني المعاني : 51 .

(xi) المصدر نفسه : 37 .

(xii) المصدر نفسه : 53 .

(xiii) ينظر : دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجاني : 43 .

(xiv) مستقبل الشعر وقضايا نقدية ، د. عناد غزوان : 119 .

(xv) جماليات الشعرية : 101 ــ 102 .

(xvi) مغاني المعاني : 34 .

(xvii) المصدر نفسه : 34 ــ 35 .

(xviii) ينظر : النقد الأدبي ، د. داود سلوم : 1/ 165 .

(xix) مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، جان ماري جويو ، ترجمة : د. سامي الدروبي : 17 .

(xx) أسس علم الجمال الماركسي اللينيني ، مجموعة مؤلفين ، ترجمة : يوسف حلاق : 9 .

(xxi) كثير من الشواهد الشعرية المذكورة في كتاب ((مغاني المعاني)) لا تتوافق لفظياً مع ما ذُكر لشعرائها في دواوينهم أَو الكتب المساندة لها ، لذا اعتمدنا على ما أَثبته الرازي من دون الإشارة إلى غيره في تخريج الأَشعار ، فضلاً عن اعتماد الدقة في كتابة الأَبيات بسبب الهفوات التي غفل عنها محقق الكتاب من نحو وإملاء وعروض ، ولو ركنّا إلى تبيان كل تخريج للبيت الشعري وما حظي به من تصحيح ، لطال بنا الكلام في ما هو بعيد عن الغاية المرادة من البحث .

(xxii) ينظر : المعجم الفلسفي : مجموعة من العلماء : 90 .

(xxiii) ينظر : المعجم الفلسفي ، جميل صليبا : 604/1 .

(xxiv) الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس ، ساسين سيمون عساف : 112.

[xxv] جماليات المعنى الشعري ، التشكيل والتأويل ، د. عبد القادر الربّاعي : 15 .

[xxvi] الأسطورة والرمز : 124 .

[xxvii] التجربة الخلاقة ، بورا ، ترجمة : سلامة حجازي : 14 .

[xxviii] علم النفس في القرن العشرين ، د. بدر الدين عامود : 56 .

[xxix] مغاني المعاني : 96 .

[xxx] المصدر نفسه : 86 .

[xxxi] المصدر نفسه : 58 .

[xxxii] المصدر نفسه : 88 .

[xxxiii] ينظر : سايكولوجية الرسوم وعلاقتها بخصائص الشخصية ، قاسم حسين : 86 ، 87 .

[xxxiv] مغاني المعاني : 41 .

[xxxv] المصدر نفسه : 47 .

[xxxvi] المصدر نفسه : 89 .

[xxxvii] المصدر نفسه : 45 .

[xxxviii] الألوان نظرياً وعملياً ، إبراهيم دملخي : 102 .

[xxxix] مغاني المعاني : 88 .

[xl] المصدر نفسه : 92 .

[xli] المصدر نفسه : 65 .

[xlii] الألوان تأثيرها في النفس وعلاقتها بالفن ، محمود شكر الجبوري : 3 .

[xliii] مغاني المعاني : 81 .

[xliv] المصدر نفسه : 43 .

[xlv] المصدر نفسه : 45 .

[xlvi] ينظر : تفسير التحرير والتنوير ، الطاهر ابن عاشور : 27/ 167 .

[xlvii] مغاني المعاني : 84 .

[xlviii] المصدر نفسه : 41 .

[xlix] المصدر نفسه : 44 .

[l] المصدر نفسه : 69 .

[li] المصدر نفسه : 53 .

[lii] المصدر نفسه : 62 .

[liii] النقد الأدبي الحديث ، د. محمد غنيمي هلال : 395 .

[liv] مغاني المعاني : 43 .

[lv] المصدر نفسه : 54 .

[lvi] المصدر نفسه : 37 .

[lvii] ينظر : مبادئ علم النفس العام ، د. يوسف مراد : 62 .

[lviii] مغاني المعاني : 41 .

[lix] ينظر : الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، د. عبد القادر الرباعي : 169 ــ 170 .

[lx] مغاني المعاني : 65 .

[lxi] المصدر نفسه : 53 .

[lxii] المصدر نفسه : 54 .

[lxiii] المصدر نفسه : 54 .

[lxiv] المصدر نفسه : 46 .

[lxv] المصدر نفسه : 82 .

[lxvi] المصدر نفسه : 84 .

[lxvii] المصدر نفسه : 55 .

[lxviii] المصدر نفسه : 37 .

[lxix] المصدر نفسه : 52 .

[lxx] المصدر نفسه : 53 .

[lxxi] المصدر نفسه : 79 .

[lxxii] المصدر نفسه : 83 .

[lxxiii] المصدر نفسه : 59 .

[lxxiv] المصدر نفسه : 96 .

[lxxv] المصدر نفسه : 79 .

[lxxvi] الصورة بين الرؤية والرؤيا في الشعر العربي قبل الإسلام ، د. محمود عبد الله الجادر : 11 .

[lxxvii] مغاني المعاني : 39 ـــ 40 .

[lxxviii] المصدر نفسه : 40 .

[lxxix] المصدر نفسه : 41 .

[lxxx] المصدر نفسه : 39 .

[lxxxi] المصدر نفسه : 37 .

[lxxxii] المصدر نفسه : 42 .

[lxxxiii] المصدر نفسه : 40 .

ثبت المصادر والمراجع

ـ أسس علم الجمال الماركسي اللينيني ، مجموعة مؤلفين ، ترجمة : يوسف حلاق ، و د. فؤاد المرعي ، دار الفارابي ودار الجماهير ، دمشق ، 1978م .

ـ الأسطورة والرمز ، مجموعة مؤلفين ، ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1980م .

ـ الأعلام ، خير الدين الزركلي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الخامسة عشرة ، 2002م .

ـ الألوان تأثيرها في النفس وعلاقتها بالفن ، محمود شكر الجبوري ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، بغداد ، الطبعة الأولى ، 1981م .

ـ الألوان نظرياً وعملياً ، إبراهيم دملخي ، حلب ، الطبعة الأولى ، 1983م .

ـ التجربة الخلاقة ، س. م. بورا ، ترجمة : سلامة حجازي ، بغداد ، 1986م .

ـ تفسير التحرير والتنوير ، الطاهر ابن عاشور ، الدار التونسية للنشر ، 1984م .

ـ جماليات الشعرية ، د. خليل الموسى ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، الطبعة الأولى، 2008م

ـ جماليات المعنى الشعري ، التشكيل والتأويل ، د. عبد القادر الربّاعي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1998م .

ـ دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ) تحقيق : محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، الطبعة الخامسة ، 2004م .

ـ الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس ، ساسين سيمون عساف ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1982م .

ـ الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، د. عبد القادر الرباعي ، نشر جامعة اليرموك ، إربد ، الطبعة الأولى ، 1980م .

ـ علم النفس في القرن العشرين ، د. بدر الدين عامود ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2001م .

ـ مبادئ علم النفس العام ، د. يوسف مراد ، دار المعارف ، القاهرة ، الطبعة السابعة ، 1978م

ـ مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، جان ماري جويو ، ترجمة : د. سامي الدروبي ، دار اليقظة العربية ، بيروت ، الطبعة الثانية ، 1965م .

ـ مستقبل الشعر وقضايا نقدية ، د. عناد غزوان ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1994م .

ـ المعجم الفلسفي ، جميل صليبا ، دار الكتاب المصري ، القاهرة (د.ت) .

ـ المعجم الفلسفي ، مجموعة من العلماء ، عالم الكتب ، بيروت ، 1979م .

ـ معجم المؤلفين ، عمر رضا كحالة ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1993م .

ـ مغاني المعاني ، محمد بن أبي بكر الرازي (ت 696 هـ تقريباً) تحقيق : د. محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف بالإسكندرية (د.ت) .

ـ النقد الأدبي الحديث ، د. محمد غنيمي هلال ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، 1997م .

ـ النقد الأدبي ، د. داود سلوم ، مطبعة الزهراء ، بغداد ، 1967م .

البحوث :

ـ سايكولوجية الرسوم وعلاقتها بخصائص الشخصية ، قاسم حسين صالح ، بحث منشور في مجلة (آفاق عربية) بغداد ، العدد الحادي عشر ، سنة 1986م .

ـ الصورة بين الرؤية والرؤيا في الشعر العربي قبل الإسلام ، د. محمود عبد الله الجادر ، بحث منشور في مجلة (المورد) العراق ، المجلد الثالث والعشرون العدد الأول ، سنة 1995م .